

Stephan Stockmar

Auf zwei Füßen: Erfahrung Mensch

Joseph Beuys als Raumkurator in der Stuttgarter Staatsgalerie

Voller Erwartung betrete ich den Beuys-Raum im Stirling-Bau der Staatsgalerie in Stuttgart. Mein Blick fällt als erstes auf die Gebilde aus sprödem Gips und massigem Wachs, die dort herumliegen, und auf die durch den Raum schwingende Filzrolle – als Teile des ›dernier espace avec introspecteur‹ (Letzter Raum mit *Introspecteur*, 1964-1982). Von der Installation ›Plastischer Fuß Elastischer Fuß‹ (1969-1986) ragen nur vier auf dem Boden liegende Stahlplatten von links her in den Raum, auf denen drei große Autobatterien und eine Luftpumpe in einer Linie aufgereiht stehen. Die zwei großen Matten an der linken Wand fallen nicht gleich ins Auge. Erst recht nicht die beiden kleinen Plastiken, die Joseph Beuys zu beiden Seiten des Eingangs installiert hat: rechts auf einem Sockel die ›Kreuzigung‹ (1962/63) aus ärmlichen Materialien, linker Hand in einem in die Wand eingelassenen Kasten der goldene ›Friedenshase‹ (1982) samt Sonnenkugel, die aus den auf dem schmalen Boden des Safes drapierten Preziosen herausragen. Diese beiden Objekte, die kaum unterschiedlicher sein könnten, setzen das Thema dieses 1984 von Joseph Beuys eingerichteten Raumes: Polarität, die im Menschen ihre Steigerung erfährt.¹

Doch wende ich mich zunächst den beiden ›Füßen‹ an der linken Wand zu: Dort hängen von Holzbrettern zwei jeweils 420 cm hohe und 320 cm breite Matten herunter, die linke aus organischem, wärmendem Filz, die rechte aus

industriell gefertigtem ›kaltem‹ Gummi. Dort, wo sie auf die am Boden liegenden Stahlplatten stoßen, bilden sie wulstartige ›Füße‹. Der Filz-Fuß ist – unsichtbar – mit Fett (Zinksalbe mit Vaseline) gefüllt, der Gummifuß mit Luft, die über das sichtbare Ventil mit der davorstehenden Luftpumpe hineingeblasen wurde. Während die vier Stahlplatten den Boden durchgängig bedecken, ist zwischen den Matten die weiße Wand als Spalt sichtbar.

Joseph Beuys: ›Es gibt da eine Skulptur, die heißt ›plastischer und elastischer Fuß‹. Da habe ich mich sehr lange damit befasst, und es interessiert mich immer noch. Also der Unterschied zu einem Material, in das man einen Eindruck macht, der dann auch so bleibt, wie der Eindruck ist, etwa in nassem Ton oder auch in Fett, wenn ich mit der Faust da hineindrücke, bleibt das so stehen. Während bei der Gelatine [bzw. hier dem luftgefüllten Gummi] drücke ich rein, aber es kommt wieder zurück, es geht wieder in seine alte Lage zurück.«²

Als Museumsbesucher darf ich das natürlich nicht selbst ausprobieren. Mir bleibt nur, mich mit dem durch die Stahlplatten vorgegebenen Abstand davorzustellen und zu beobachten, welche Eindrücke die beiden Matten mit ihren Füßen auf mich machen: Vor der Gummimatte fühle ich mich wie in meinen Leib hinein- und nach unten zusammengezogen. Während ich mich vor der Filzmatte zwar auch als gut gegründet erlebe, aber mit einer umgekehr-

ten Bewegungsrichtung: Ich empfinde mich in Aufrichtung, nach oben hin mich weitend, und kann frei ausatmen. Stelle ich mich dann zwischen die beiden Matten, scheint sich die linke, dem Filz zugewandte Schulter ein wenig zu heben, während sich die rechte Schulter, auf Seiten des Gummis, herabsenkt. So gehen die beiden polaren Qualitäten, deren ich ansichtig bin, wie durch meinen Leib hindurch, in mir einen Ausgleich suchend.³

Vielschichtige Kräftekonstellation

Eine am Aufbau der Installation beteiligte Mitarbeiterin erzählte, Beuys habe sie einmal »bei der Hand genommen und gebeten, die Augen zu schließen und beim gemeinsamen Gang über die Metallplatten gefragt, ob sie die Energie spüre«.⁴ – Im Zusammenhang mit seiner großen Rauminstallation »Plight« (1958/85, heute im »Centre Georges Pompidou« in Paris) machte Beuys deutlich, wie er seine Werke immer auf den *ganzen* Menschen hin konzipiert hat: »Es ist nicht die Aufgabe der Kunst irgendetwas intellektuell zu verstehen, weil eine logische Folge von Sätzen das viel besser erreichen kann. Ich möchte die Menschen die Kraftfelder erfahren lassen, die sie konstituieren. Und zu diesem Zweck spreche ich nicht nur die visuelle Wahrnehmung an, sondern auch den Sinn für Gleichgewicht und Temperatur, Geruch und Gefühl. Denn, man hat darauf zu bestehen, die zentralen Kräfte zu erreichen: Denken, Gefühl und Willen.«⁵

Auch wenn die Arbeit mit polaren Qualitäten Beuys' ganzes Werk durchzieht, ist hier ein konkreter Anknüpfungspunkt wahrscheinlich: Rudolf Steiner beschreibt in Vorträgen vom Dezember 1923, wie in den hybernischen Mysterien Irlands der zu initiierte Mensch von den Priestern vor zwei »kolossale Bildsäulen« in Menschengestalt geführt wurde – eine männliche aus elastischem Material, »so daß, wenn sie drückten, sich die Form sofort wieder stellte«, und eine weibliche, »die plastisch war [...]«. Alles, was er [der Schüler] hineindrückte, blieb bestehen«.⁶ In diesem Doppelerlebnis hatte der Schüler das Bewusstsein: »Jetzt berühren

sich Vergangenheit und Zukunft in meinem eigenen Seelenleben. [...] Daß diese Zukunft des Kosmos sich an die Vergangenheit angliedert, dazu mußte *der Mensch* zwischen Vergangenheit und Zukunft stehen.« Und dann trat, so Steiner, »etwas wie eine Christus-Anschauung in dem Schüler von Hybernia«⁷ auf.

Joseph Beuys pflegte Zeit seines Lebens einen beweglichen Umgang mit den hier angesprochenen Polaritäten. Und auch ihm ging es dabei immer um die Stellung des Menschen zwischen den Polen – um das in dem Christus verkörperte vermittelnde Bewegungselement: »Die Form, wie diese Verkörperung Christi sich in unserer Zeit vollzieht, ist das Bewegungselement schlechthin. Der sich Bewegende.«⁸ So ist anzunehmen, dass er, der sich mit Steiner ebenso wie mit Irland verbunden fühlte, die zitierten Stellen gekannt hat, auch wenn Volker Harlan die entsprechenden Bände nicht in seiner nachgelassenen Bibliothek gefunden hat.⁹

Wie ein Foto anlässlich der Präsentation der Installation »Plastischer Fuß Elastischer Fuß« im Stockholmer Moderna Museet (1971) zeigt, hat sich Beuys dort in seinem Pelzmantel und mit dem obligatorischen Filzhut an die weiße Wand zwischen die Matten gestellt. Er ist wie in einem Lichtschacht zu sehen, frontal zur Kamera gerichtet – als Mensch, der zum Bestandteil des Werkes wird bzw. der sich als Mitakteur sein Menschsein zu Bewusstsein bringt. Durch die schemenhafte Einblendung von Schlitten aus der dort ebenfalls gezeigten Installation »The pack (Das Rudel)« (1969) hat der Fotograf Lothar Wolleh ein Bewegungsmoment in das zunächst statisch wirkende Werk eingebunden.¹⁰ – Auch 1977 bei der Präsentation des Werkes im Pariser Centre Georges Pompidou soll Beuys für mehrere Stunden zwischen den beiden Matten gestanden haben.¹¹

Beuys hat mit dieser Installation auf *seine* Weise¹² eine vielschichtige Kräftekonstellation erzeugt, in welcher der Mensch seine Stellung im Weltzusammenhang erleben kann. Vor diesem Hintergrund wird auch deutlich, dass es ihm nicht darum ging, eine allgemeine Energie zu spüren, sondern ein differenziertes Erleben zu ermöglichen, um so selbst ein wahrneh-

mender Mit-Akteur zu werden, im Moment des Erlebens am Objekt und im Nachklang: »Ob ich nicht daran interessiert bin, durch diese Filzelemente die ganze farbige Welt als Gegenbild zu erzeugen, danach fragt keiner. Also: eine lichte Welt, eine klare, lichte, unter Umständen eine übersinnlich geistige Welt damit sozusagen zu provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild. Denn Nachbilder oder Gegenbilder kann man nur erzeugen, indem man nicht das tut, was schon vorhanden ist, sondern indem man etwas tut, was als Gegenbild da ist – immer in einem Gegenbildprozess. [...] Ich bin an einem Prozess interessiert, der viel weiter reicht.«¹³

»dernier espace avec introspecteur

Dem Eingang gegenüber liegen zwei voluminöse Keile aus plastischem Bienenwachs, unter ihnen und um sie herum – wie aufgebrochene Eierschalen – die zerbröckelnden Gipsplatten der Gussformen. Das in den Gießtrichtern stehen gebliebene Wachs bildet jeweils zwei Kelche auf den Firsten der Keile. So steht der von innen her aufbrechenden Geste eine Geste des Empfangens gegenüber. Zugleich haben die Kelche eine Art Ventilfunktion: »Es ist auch ein Katastrophenelement drin, also unsere Zeitsituation, der Verfall. Aber Sie sehen, es ist ein Kern, im Inneren ist noch was drin. Man kann sagen, das, was jetzt zerstört ist, sind jetzt schon die Schalen. Im Innern ist ein Kern, aus dem – ja, da sind Kelche aufgebaut, da steigt unter Umständen ein Zukunftsrauch auf. Ja, das kündigt dann das Neue an.« So Beuys in einem während des Aufbaus in Stuttgart aufgenommenen Film.¹⁴ Auch hier sind Vergangenheit und Zukunft gegenwärtig!

Auf der Gipsplatte vor dem linken Keil (und somit, zwar asymmetrisch, zwischen beiden) steht ein vierbeiniger Akademiestuhl mit langgestreckter Sitzfläche. Darauf liegt geschichtetes Wachs als Abguss der ursprünglichen Fettedecke aus Butter, die in der gegenüberliegenden Vitrine konserviert ist. Jenseits des anderen Keils, neben dem Durchgang zum folgenden Saal, steht ein dreibeiniges Stativ aus Metall,



Lothar Wolleh: Joseph Beuys vor seiner Arbeit »Plastischer Fuß Elastischer Fuß«, 1971, © Lothar Wolleh Estate, Berlin, für Joseph Beuys: VG Bild- Kunst, Bonn 2020

auf das ein durch Fett erblindeter Außenspiegel eines Autos montiert ist. Auf dem kleinen Foto dahinter ist derselbe Spiegel zu sehen, vor einem verschwommenen Hintergrund. Während also der Stuhl in das Bodenensemble integriert ist, steht dieser Werkteil wie außerhalb – als *introspecteur*? Beuys: »Wenn niemand in diesen Räumen ist, ist er eine Art anonymer Beobachter, der sich selbst reflektiert.«¹⁵

Hinter bzw. über dem Ensemble befinden sich zwei Filzrollen, jeweils aus einer dünnen und einer dicken Rolle zusammengesetzt. Die eine liegt auf dem Boden, die andere schwingt sich der Länge nach durch den Raum von Wand zu Wand. Sie verlaufen nicht ganz parallel, so dass eine kaum merkliche Kreuzung entsteht. Auch wenn es sich um isolierenden Filz handelt, so schaffen sie doch eine dynamische Verbindung zwischen den verschiedenen statisch wirkenden Teilen der Installation. Mit ihrer Linearität greifen sie die Form der Stuhl- und Stativbeine auf. Gleichzeitig bleiben sie aber auch für sich – den Hintergrund für das Gesche-

hen bildend, das so trotz seiner expliziten Raumergreifung auch Bildcharakter bekommt. Wie es überhaupt von Gegensätzen geprägt ist, die den Betrachter zur »Einmischung« auffordern.¹⁶ Das Foto mit dem Außenspiegel, ein Relikt aus einem Autounfall von Beuys, korrespondiert mit dem von Beuys in diesen Raum integrierten Bild ›White Disaster I‹ von Andy Warhol (1963), das in sich wiederholenden Sequenzen einen – tödlichen – Autounfall zeigt.

Vor der gegenüberliegenden Längswand stehen, in einem stumpfen Winkel in den Raum ragend, zwei Vitrinen. In der linken, etwa parallel zum ›Letzten Raum‹ ausgerichteten, hat Beuys Materialien und Werkzeuge drapiert, die sich direkt auf diese Installation beziehen: Buttereke, Trichter, ein Besen, Rührstäbe usw. Die rechte enthält kleinteilige Werke aus verschiedenen Jahren (1949-1972). So spezifisch werkbezogen die linke Vitrine ist, so allgemein bindet die rechte die Installationen dieses Raumes in das Gesamtwerk von Beuys ein.

›Kreuzigung‹ und ›Friedenshase‹

Von der Mitte des Raumes aus, bei Rückwendung zum Eingang, treten auch die beiden dort arrangierten Objekte ins Blickfeld: Links (bei Betreten des Raumes rechts) ein gipsverschmiertes hölzernes Gestell mit allerlei drumherum: zwei verkrustete Blutkonservenflaschen, die rechts und links der aufrechten Stange auf kurzen Kanthölzern stehen, Kabel und Drähte, rostige Nägel, Zeitungsschnipsel mit aufgemalten »Braunkreuzen« und eine prekär aufgehängte, freischwingende Nadel, die auf jede Erschütterung reagiert. Von weitem sieht es tatsächlich wie eine klassische Kreuzigungsdarstellung aus, mit Maria und Johannes unter dem Kreuz. Doch aus der Nähe tritt die Konfrontation mit dem toten Material in den Vordergrund. Nur die senkrecht hängende Nadel weist auf eine Bewegungsmöglichkeit hin – und zugleich auf eherne Naturgesetze. So übersehbar sie auch ist, so bildet sie das mich berührende Zentrum des Objektes.

Auf der anderen Seite des Einganges ist ein stählerner Safe in die Wand eingelassen, in

den man durch eine Scheibe aus Panzerglas hineinsehen kann. Dahinter sitzt aufrecht ein goldener Hase inmitten von Preziosen, vor ihm eine Sonnenkugel, aus der noch der eiserne Haken herausragt, mit dem Beuys sie aus der Gussform herausgeholt hat. Vor dieser das Edelsteinkreuz, das die Spitze der am 30. Juni 1982 auf dem Kasseler Friedrichsplatz in einer spektakulären Aktion umgeschmolzenen Goldkrone gebildet hatte – einer Kopie der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen.

Für Beuys war diese Umschmelzung ein alchemistischer Vorgang. Dabei wurde nicht nur ein Herrschaftssymbol zu einem ›Friedenshasen‹ umgeschmolzen, sondern durch dessen Verkauf an einen Sammler auch die Pflanzung weiterer Eichen mit Basaltstelen im Rahmen der Kasseler ›Stadtverwaltung‹ ermöglicht – und somit neues Leben. Doch sein eigentliches Motiv zeigt sich als Aufschrift auf dem Einmachglas, in dem die aus der Krone gelösten Edelsteine zunächst gesammelt wurden: »Es kommt alles auf den Wärmecharakter im Denken an. Das ist die neue Qualität des Willens.«¹⁷ Diese Transformation folgt keinem Naturgesetz, sondern erfordert eine menschliche Freiheitstat. Nur dadurch werden Auferstehungskräfte wirksam und kommt etwas Neues in die Welt.

Der Hase hat für Beuys eine zentrale Bedeutung. »JOSEPH BEUS IS A HARE«, ist auf einer Schriftzeichnung von ihm zu lesen.¹⁸ In einem Gespräch mit Hagen Lieberknecht äußerte er: »[I]ch kenne den Hasen aus meiner unmittelbaren Erfahrung. Der Hase hat direkt eine Beziehung zur Geburt. Eine Beziehung zur Erde, nach unten. Für mich ist der Hase ein Symbol für die Inkarnation. Das ist mir übrigens andeutungsweise passiert. Denn der Hase macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken kann. Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde. Und das allein ist wichtig. So kommt er bei mir vor.«¹⁹

Das das Denken durch einen Inkarnationsprozess hindurch verwandelt werden muss, geht aus einem anderen Gespräch hervor: »Wenn das bewusst ist, dass [das Gehirn] ein Spiegelorgan ist, wird auch klar, dass das Denken nur vollzogen werden kann durch den Tod



*Beuys-Raum, Staatsgalerie Stuttgart: ›Plastischer Fuß Elastischer Fuß‹ (1969-86, links),
›dernier espace avec introspecteur‹ (1964-82, rechts) © VG Bild-Kunst, Bonn 2021*

hindurch und es dann allerdings etwas höheres gibt für das Denken: seine Auferstehung in der durch den Tod errungenen Freiheit, ein neues Leben für das Denken.«²⁰ – Vielleicht spielte Beuys mit dem Satz: »Das ist mir übrigens andeutungsweise passiert«, auf seine Krise in den Jahren 1956/57 an, aus der heraus er sich durch Arbeit auf dem Felde gerettet hat.²¹

Dass der Hase in der christlichen Ikonologie ein Auferstehungssymbol ist, war Beuys wohl bewusst. Denn als solches geht er ja aus der Umschmelzaktion hervor, die eigentlich von jedem Menschen in seinem Denken zu vollziehen ist: Das rationale Denken kann nur Totes erfassen. Wenn es dies nicht begreift, bemächtigt es sich alles Lebendigen, alles, was in innerer Bewegung ist, und bleibt so vergangenheitsbezogen. Erst durch Umschmelzung wird es zukunftsfähig. Insofern ist es folgerichtig,

dass Beuys dem Goldhasen die Kreuzigung gegenüber stellt. Diese trägt gerade in ihrer ärmlichen Erscheinung als Ausdruck von tiefster Ohnmacht den Keim für Neues in sich.

Durch die Gegenüberstellung von ›Friedenshase‹ und ›Kreuzigung‹ kann ich mich an diesen Prozessen beteiligen, indem ich den Schritt vom kalten, toten Denken zum willentlich erwärmten, lebendigen Denken vollziehe. Diese Verwandlung des Denkens ist ein zentrales Motiv in Leben und Werk von Joseph Beuys.²²

Der Raumkurator

Alle Objekte und Installationen dieses Stuttgarter Raumes sind durch eine mehr oder weniger polare Zweiheit charakterisiert.²³ Entsprechend geht Beuys auch in seiner »plastischen Theorie« und dem daraus entwickelten Konzept der

»Sozialen Plastik« immer von Polaritäten aus. Diese zunächst statischen Momente fordern ein Drittes. Immer ist es der Mensch, der durch seine Aktivität Dynamik ins Spiel bringt und eine verbindende Mitte erzeugt.

Nach diesem Prinzip hat Beuys den Stuttgarter Raum als ein Ganzes gestaltet: Mein Blick fällt als erstes auf das Ensemble ›dernier espace avec introspecteur‹, das bei mir Befremden auslöst, sowohl vom Material als auch von der Anordnung im Raum her. Dann beginne ich, es zu inspizieren, suche das Material zu identifizieren, Begriffe für die einzelnen Teile zu finden und ihre Anordnung zu erfassen. So beschäftigt es zunächst mein kritisches Denken; es dauert etwas, bis ich ein Gefühl für die Sache bekomme (oder auch nicht).

Für die beiden Objekte am Eingang dagegen muss ich, wenn ich sie dann bemerkt habe, nicht lange nach Begriffen suchen. Sie berüh-

ren mich unmittelbar, jedes auf seine Weise. Doch was haben sie in ihrer Verschiedenheit (und auch aus ganz verschiedenen Schaffenszeiten stammend) miteinander zu tun? Sie fordern meinen Willensentschluss, mich ihrem Spannungsverhältnis auszusetzen. Und wenn ich dies tue, gerate ich in ein Kraftfeld, werde selbst Teil eines Transformationsgeschehens.

Zwischen beiden Installationen, auch räumlich, steht nun ›Plastischer Fuß Elastischer Fuß‹. Von diesem Werk fühle ich mich wie zum Gespräch eingeladen, auf allen Ebenen: den unterschiedlichen Material-Qualitäten *gefühlsmäßig* nachspürend, sie in ihrer Anordnung erfassend, mein leibliches Empfinden ihnen gegenüber wahrnehmend. Dabei nehme ich selbst die Mitte ein und erlebe mich in meinem Menschsein. Die Vitrinen begleiten dieses dreifache Geschehen, ergänzen die Eindrücke, halten sich aber im Hintergrund.

1 Zum Stuttgarter Beuys-Raum vgl. Karin von Maur: ›Zur Entstehungsgeschichte des Stuttgarter Beuys-Raumes‹, in Volker Harlan, Dieter Koeplin & Rudolf Velhagen (Hrsg.): ›Joseph Beuys-Tagung Basel 1.-4. Mai 1991‹, Basel 1991, S. 202-213; sowie Ina Conzen & Nathalie Frensch: ›Joseph Beuys. Der Raumkurator‹, Stuttgart 2021. Dieser Katalog begleitete die gleichnamige Ausstellung in der Staatsgalerie vom 26. März bis 5. September 2021.

2 Zitiert nach Mario Kramer: ›Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-1977‹, Heidelberg 1991, S. 18.

3 Nach Angaben des Künstlers während des Aufbaus der Installation 1984 ist »ein Betreten der Stahlplatten für daserspüren der fließenden Energieströme wichtig« (Ina Conzen & Nathalie Frensch: op. cit., S. 84). Conzen stellt in Aussicht, dass »zukünftig, den Intentionen von Beuys entsprechend, die Stahlplatte von ›Plastischer Fuß Elastischer Fuß‹ begehbar sein« soll (a.a.O. S. 76).

4 Zitiert nach Ina Conzen: ›Joseph Beuys. Der Raumkurator‹, in: a.a.O., S. 43.

5 Zitiert nach Götz Adriani, Winfried Konnertz & Karin Thomas: ›Joseph Beuys‹, Köln 1994, S. 200. Vgl. Nathalie Frensch: »Kunst ist nicht zum Verstehen da.« Joseph Beuys und die Sinne im Kontext des Stuttgarter Beuys-Raumes, in: a.a.O., S. 82-103.

6 Rudolf Steiner: ›Mysteriengestaltungen‹ (GA 232), Dornach 1998, S. 108.

7 A.a.O., S. 121f. u. S. 127.

8 Zitiert nach Friedhelm Mennekes: ›Joseph Beuys. Christus DENKEN / THINKING Christ‹, Stuttgart 1996, S. 69.

9 Volker Harlan: ›Verzeichnis der anthroposophischen Bibliothek von Joseph Beuys‹, in ders., Dieter Koeplin & Rudolf Velhagen: op. cit., S. 292-295. – Dass Beuys Steiners Aussagen kannte, vermutet auch Dieter Koeplin: ›Zeichnerische Bildekkräfte zu begrifflich fundierter Plastik‹, in Öffentliche Kunstsammlung Basel & Edition Schellmann (Hrsg.): ›Joseph Beuys. 4 Bücher aus ›PROJEKT WEST-MENSCH‹ 1958‹, Köln & New York 1993, S. 61-87.

10 »Wolleh besaß die unheimliche Fähigkeit, Dingzusammenhänge wahrzunehmen« – Joseph Beuys, zitiert nach Ina Conzen & Nathalie Frensch: op. cit., S. 39. Das Foto ist auch Bestandteil der ›3-Tonnen-Edition‹ (1973-85).

11 Vgl., a.a.O., S. 41 f.

12 An Manfred Schrödi schreibt Beuys am 21. Oktober 1971, dass von Rudolf Steiner »ein Auftrag an mich erging auf *meine* Weise den Menschen die Entfremdung und das Misstrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen«. – Zitiert nach Volker Harlan: ›Mit Beuys Evolution denken‹, München 2020, S. 21, FN 18. Vgl. Georg Jappe: ›Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse 27.9.76‹, in ders.: ›Beuys packen. Dokumente 1968-1996‹, Re-

So fordert mich der ganze Raum dazu auf, *Introspecteur* zu werden, vom Außenraum in den eigenen Innenraum zu wechseln und von dort aus die Welt neu zu ergreifen. Gerade durch seine Anstößigkeit und Hermetik gibt er die Möglichkeit, die Schwelle in eine Sphäre jenseits von Raum und Zeit nicht nur zu erleben, sondern auch zu überschreiten. Das für das Alltagsbewusstsein gängige Verhältnis von Punkt = Ich und Umkreis = Welt kehrt sich um: Mein Ich wird zum Umkreis und nimmt sich aus der Welt heraus selbst wahr – als denkendes, fühlendes und wollendes Wesen, das nicht an Raum und Zeit gebunden ist. Und gleichzeitig werde ich neu mit mir selbst konfrontiert: Wer bin ich wirklich? Woher komme ich? Wie stelle ich mich in die Welt – die irdische wie die geistige? Es geht nicht um Wohlfühl-Esoterik, in die ich suggestiv hineingezogen werde, sondern um den Entschluss zur Arbeit an mir

selbst: Wie gehe ich mit den erfahrenen Resonanzen um, die sich mir vor allem im Nachklang durch die folgenden Nächte und Tage hindurch konkreter erschließen?

Zu diesem Nachklang gehört für mich auch ein neuer Blick auf den Künstler selbst. Durch die innere Ordnung der von ihm eingerichteten Räume entsteht der Eindruck von Anwesenheit – als eines Vermittlers zwischen den Welten, der in beide seine Füße setzen kann. Das Foto von Lothar Wolleh drückt dies so emblematisch aus, dass ich mich selbst an seiner Stelle erleben kann. Die kürzlich zu Ende gegangene Ausstellung der Staatsgalerie um ihren Beuys-Raum herum war für mich diesbezüglich ein echter Katalysator.

Stephan Stockmar, *1956, studierte Biologie und Geografie, 2000 bis 2015 Chefredakteur der *DREI*, Kulturwissenschaftler und Publizist.

gensburg 1996, S. 206-220, dort S. 217.

13 Jörg Schellmann & Bernd Klüser: ›Fragen an Joseph Beuys. Teil I, in dies. (Hrsg.): ›Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst‹, München 1980, o. P.. – Zum Umgang mit dem Nachbild vgl. Martin Kollwijn: ›Beuys als Moses‹, in *DIE DREI* 3/2021, S. 23-34.

14 Ausschnittsweise zu sehen in dem SWR-Video ›Beuys im Südwesten‹ vom 9. Mai 2021 – www.ardmediathek.de/video/kunscht/beuys-im-suedwesten/swr-fernsehen/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9h-ZXgvbzE0NTg1NDI/ (aufgerufen am 21.8.2021).

15 Zitiert Ina Conzen & Nathalie Frensch: op. cit., S. 72. Beuys spricht auch vom »Gehirn als materielle Grundlage des Denkens, Reflexionsorgan, Reflexionsorgan, so hart und blank wie ein Spiegel. Wenn das bewusst ist, dass das Denken nur vollzogen werden kann durch den Tod hindurch und es dann allerdings etwas Höheres gibt für das Denken: seine Auferstehung in der durch den Tod errungenen Freiheit, ein neues Leben für das Denken.« (ebd.)

16 Vgl. Rhea Thönges-Stringaris: ›Letzter Raum. Joseph Beuys: dernier espace avec introspecteur‹, Stuttgart 1986. Thönges-Stringaris beschreibt ausführlich dieses Ensemble, nicht nur wahrnehmend, sondern explizit auch durch »Einmischung«. Allerdings geht sie nicht auf seine Stellung zu den anderen Installationen ein, die Beuys in diesem Raum eingerichtet hat. Ähnlich Eberhard Schumacher:

›Das Denken als Raumfrage. Albertus Magnus und Joseph Beuys‹, in *DIE DREI* 7-8/2015, S. 23-33.

17 Vgl. Johannes Stüttgen: ›Die Einschmelzung der Zarenkrone‹ – <http://7000eichen.de/index.php?id=28>.

18 Joseph Beuys: ›CLAN‹ (1964-1965), abgebildet bei Eva Beuys & Wenzel Beuys: ›Die Eröffnung 1965 ... irgend ein Strang ... Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt‹, Göttingen 2010, S. 71.

19 ›Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer, Köln‹, Kunstverein St. Gallen 1971, S. 7-17. – Der Feldhase gräbt keine Erdbauten, nur das Wildkaninchen. Doch Beuys unterscheidet sie meist nicht.

20 Joseph Beuys: ›Zeichnungen 1947-59 I‹, Köln 1972, S. 7-20, dort S. 17.

21 Im ›Lebenslauf Werklauf‹ schreibt er: »1956-57 Beuys arbeitet auf dem Felde«, in Götz Adriani, Winfried Konnertz & Karin Thomas: op. cit., S. 9.

22 Vgl. z.B. den Vortrag ›Eintritt in ein Lebewesen‹, den Beuys am 6. August 1977 im Rahmen der ›Free International University‹ auf der ›documenta 6‹ gehalten hat, gewissermaßen als Erläuterung seiner dort installierten ›Honigpumpe am Arbeitsplatz‹, in Volker Harlan, Rainer Rappmann & Peter Schata: ›Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys‹, Achberg 1984, S. 123-128.

23 Karin von Maur spricht von »unterschiedlichen Paarbildungen«. – Dies: op. cit., S. 212.